
Al trasluz de la sinestesia para una Nueva visión antológica del cante y del toque: pluralidad canónica, plasticidad mimética y colores del sonido

In the Light of Synesthesia for a Nueva visión antológica del cante y del toque: Canonical Plurality, Mimetic Plasticity and Colors of Sound

À la lumière de la synesthésie pour une Nueva visión antológica del cante y del toque : pluralité canonique, plasticité mimétique et couleurs du son

Francisco Javier Escobar

La música es la aritmética de los sonidos como la óptica es la geometría de la luz. (Claude Debussy)

Introducción

- 1 En los albores del siglo XXI se viene haciendo cada vez más visible, en calidad de constante o *imagen obsesiva*, en términos de psicocrítica, una manifiesta conciencia a la hora de investigar los complejos procesos de composición e interpretación desde un prisma interdisciplinar que marida la cultura popular, con sus propias señas de identidad, y la marca erudita o rúbrica de autor¹. No obstante, para el análisis sígnico de esta intersección de códigos reticular², la ciencia y la técnica, revestidas ambas de implicaciones artísticas, se armonizan, al unísono, con la experiencia vivencial. De hecho, ello tiene lugar, como en un proceso de ósmosis, en aras de transmitir, en fin, granadas emociones estéticas y humanas desde lo más profundo del ser, según sucede con la estética de *lo jondo*, hacia la exteriorización expresiva del mensaje estético³.

- 2 En otras palabras, en este poliédrico y sutil contexto sonoro entre la cultura popular y la erudita⁴, intervienen en tal comunidad sistémica, plural y coral⁵ no solo músicos, escritores o agentes dedicados a la enseñanza de las artes performativas⁶, sino un nutrido elenco de centros y espacios educativos; a saber, desde conservatorios, laboratorios de creación, academias, escuelas de música y otros enclaves afines hasta entornos universitarios y de investigación similares⁷.
- 3 Ahora bien, en este paulatino cambio de paradigmas entre ciencia y arte⁸, adquiere especial auge el gradual empleo de categorías conceptuales definidas para estos trasvases de cultura oral-popular y escrita-erudita que atienden a la certera identificación de fuentes, arquetipos y hasta *memes*⁹, por lo general en virtud de una pluralidad canónica y más allá de *loci communes* en un contexto de *culturgen*. De hecho, tiene lugar gracias al principio de imitación y hasta de emulación de los rasgos *culturales* o estructuras vivas de los informantes, como arte de la memoria *replicante*, es decir, de la tradición a la evolución, con aplicación mimética de las *neuronas espejo*¹⁰.
- 4 Sea como fuere, ello viene a explicar, conforme a la *intentio auctoris, operis et lectoris*, la marcada presencia y notoriedad de plasticidad mimética en estos *discursos* híbridos entre investigación y creatividad artística de la cultura popular y la autorial, en los que no falta tampoco una consciente sensibilidad por los *colores* del sonido en el plano tanto compositivo-interpretativo como de acompañamiento instrumental¹¹; o lo que es lo mismo, como preludiese ya, para el discurso musical de sabor nacionalista y sus relaciones sgnicas con las artes contemporáneas, en los primeros compases del siglo xx, Alexander Scriabin, en concreto, en su poema orquestal *Prometeo o el Poema del fuego* (1910), con un exquisito tratamiento de las imágenes sinestésicas¹² y con orientaciones didácticas, por añadidura, dirigidas al público *lector-espectador*.
- 5 En efecto, en esta sugerente senda al trasluz textural de la sinestesia multidireccional, hasta el punto de llegar a «escuchar los colores» y «ver la música», como en el caso de Olivier Messiaen en *Couleurs de la cité céleste* (1963), con poética musical en *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949-1992)¹³, se incardinan, de hecho, las imágenes holográficas del espectáculo audiovisual *Huelva, la luz del flamenco*, en el que ha colaborado el que va a ser referente medular en el presente objeto de análisis circunscrito a la teoría *cultural* del acompañamiento, o sea, el compositor instrumentista, productor y docente onubense Paco Cruzado (1972-). Profesor de guitarra flamenca-clásica, acompañamiento al cante y lenguaje musical en la Escuela municipal de música de Aljaraque y Moguer¹⁴, ha llevado a cabo proyectos circunscritos a la tecnología didáctica musical junto a Faustino Núñez y Juan Carlos Romero; este último, en concreto, resulta ser uno de sus modelos principales y directos en lo que hace a la guitarra contemporánea¹⁵, más allá, en fin, de la cálida amistad que une a ambos.
- 6 Por lo demás, conjugadas con su labor docente, Cruzado ha venido ofreciendo aportaciones estéticas, ya sea en el plano discográfico, así *La nueva escuela bolera* (2016), atendiendo a su interés por la danza española y el preflamenco¹⁶, y *El alma en mis manos* (2019), o bien en marcos performativos de flamenco, con artistas de la altura de Miguel Poveda, Carmen Linares, Arcángel, Argentina, Valderrama, Guillermo Cano¹⁷, Eva la Yerbabuena, Mario Maya, Manolo Marín y especialmente, una vez más, Juan Carlos Romero. Tampoco faltan otros avances suyos a propósito de la música clásica contemporánea, como su colaboración con Mauricio Sotelo en *De oscura llama*, e incluso en campos compositivo-interpretativos híbridos en los que la intersección de códigos

entre la tradición oral y la rúbrica de autor se hace bien patente. Sucede, claro está, con las texturas tímbricas de su sonido en el espectáculo *Mairena Clásico*, en una producción de Jesús Bola para la Bienal de Flamenco de Málaga, junto a José Valencia, Jesús Méndez y Farruquito, con el arroteo y colores instrumentales de la Orquesta Sinfónica de Málaga.

- 7 Pues bien, un excelente ejemplo de la pluralidad canónica, plasticidad mimética y colores del sonido referidos, esto es, entre los mimbres de la oralidad sonora y la música fijada, viene dado por el acompañamiento instrumental que ofrece Cruzado¹⁸ al calor y color de la voz de Guillermo Cano en *Nueva visión antológica del cante y del toque*¹⁹. No obstante, de este corpus, organizado en dos partes, realizaré seguidamente un análisis monográfico, a modo de guía de audición didáctica y como sendero metodológico para explicar la música entre cultura popular y la impronta autorial forjada en un marco educativo académico. Eso sí, atenderé a un ejercicio de síntesis por razones de economía discursiva a partir de los elementos esenciales propuestos por Aaron Copland en su ya clásica monografía *Cómo escuchar la música*²⁰. Sea como fuere, he tenido en cuenta, en calidad de lectores *ideales* y hasta *in fabula*, no solo a expertos en el estudio de la historia cultural del flamenco como discurso musical sino también a otros investigadores avezados en expresiones estéticas contemporáneas²¹. Se ofrece aquí, en definitiva, al menos ese ha sido mi objetivo e hipótesis de partida, un texto instrumental y didáctico a efectos de performatividad con potencial implementación educativa en centros de enseñanza como los descritos *supra*. Pasemos a verlo.

I. Entre la tradición popular y la rúbrica de autor: análisis etnomusicológico y cultural (volumen I)

I.1. Toná de Calixto Sánchez: «Maldito sea el que mata»

- 8 Como resulta habitual en los cantes de fragua, esta modalidad genérica, estructurada de forma bipartita en las secciones A y B, se interpreta *a cappella* y *ad libitum*, si bien con cierto ritmo interior. La tónica remite, desde los primeros tiempos de obertura, a Do # M (C # M) o su enarmónico Re b M (D b M), en virtud del arranque en sistema modal²², con presencia de la dominante en Re M. Por lo demás, como un estilema recurrente en ambas secciones, se identifica una rauda modulación hacia el correlato mayor, con *ostinato* entre tónica y dominante en Sol # M (G # M)-La b M (A b M), entre ayeos y glosolalias, marcando así la voz su fraseo melismático mediante microtonalismos, notas de paso y *portamenti*. Tales rasgos estilísticos contrastan, en fin, por su sonoridad, con la presencia del silencio, más allá de las pausas respiratorias necesarias para una adecuada técnica vocal al servicio de la expresión estética.

I.2. Alegrías de El Pele: «Carita de rosa»

- 9 Tónica en Sol # M (G # M) o su enarmónico en La b M (A b M), y posición central en Mi M (E M), con cejilla en el cuarto traste. Presenta *variación* armónica, con adornos rítmicos y contratiempos lúdicos²³ en Mi b M (E b M) y Do M (C M), en un contexto cadencial flamenco. En este espacio sonoro se detectan, además, reminiscencias del acompañamiento de Isidro Sanlúcar y Vicente Amigo en las alegrías de El Pele de Córdoba, con las que se inicia *La fuente de lo jondo*, concepto inspirado en la pintura homónima de Francisco Moreno Galván²⁴. Se trata, en síntesis, de un espacio armónico-

melódico que tendrá su pervivencia desde Salmarina²⁵ hasta Camarón de la Isla en *Sevillanas* de Carlos Saura, con las guitarras de Tomatito y Joaquín Amador, y coreografía de Manuela Carrasco.

- 10 Por otra parte, en este contexto sonoro, sobresale el arranque con notas de apoyo a la glosolalia inicial del cante, de calado tradicional, y que vienen a mantener un marcado sabor popular gracias al remate entre alzapúa y cortes de contratiempo a modo de cierre por rosas; o lo que es lo mismo, estilo heredero de los antiguos panaderos, jaleos en punto de fandango y otras modalidades genéricas de la protohistoria del flamenco en tiempos de Julián Arcas²⁶, por el que Cruzado ha mostrado interés en su *Soleá de Arcas*, comprendida en *La nueva escuela bolera*. Asimismo, se reconoce el sistema tonal mayor con modulaciones hacia su correlato modal y la cadencia andaluza por mimesis respecto a la fuente, modelo e hipotexto de referencia. Por último, el tema ofrece falsetas de creación propia basadas en arpeggios clásicos del flamenco, con huellas de la *escobilla* del acompañamiento del baile pero con rápida variación personal y resolución con escala final conducente hacia la tónica²⁷.

I.3. Soleá de Alcalá, de El Lebrijano: «Como yo soy forastero»

- 11 Tónica en Do M (C M), en el modo flamenco o frigio hasta su cierre conclusivo con *ostinato* de tónica y dominante²⁸, y con una constante modulación hacia la subdominante en Fa m (F m), conforme a la modalidad y fraseo melódico de la soleá de Alcalá²⁹. Las falsetas revisten un visible *aire* popular, salvo puntuales variaciones de carácter personal, en las habituales estructuras armónico-métricas de doce tiempos, marcadas en su base rítmica por las palmas. En fin, se identifica el sabor interpretativo de los arpeggios de Paco de Lucía³⁰ en la primera de las falsetas³¹, además de visibles guiños a Sabicas en virtud de una conocida falseta de pulgar³².

Imagen 1.



I.4. Mariana de Luis de Córdoba: «Me dices que me quieres»

- 12 Tónica en Si \flat M (B \flat M) o enarmónico en La \sharp M (A \sharp M)³³, en modo flamenco, con modulaciones hacia Sol \sharp m (G \sharp m), características del fraseo del cante. Asimismo, en la guitarra llama la atención una efímera modulación hacia La \sharp m (A \sharp m), a modo de detalle o exorno, que entronca con una directriz conceptual identificable en la guitarra actual³⁴. En cuanto al inicio en calidad de obertura, resulta ser *a cappella* mientras que el sentido rítmico cuaternario tiende a la binarización. En cualquier caso, el tempo expositivo inicial y de desarrollo es el esperable en la caracterización genérica del estilo³⁵, en tanto que su coda conclusiva, con matiz de dinámica *allegro*, se acaba adentrando en la expresión de tangos. Falsetas, en suma, de calado popular y revestidas, por lo general, de un ápice de creación propia.

I.5. Milonga de Pepe Marchena: «Las golondrinas»

- 13 Tónica en La m (A m), con cejilla en el quinto traste en posición de Mi m (E m), sobre base rítmica de 4/4 y patrones binarios, aunque *ad libitum*. Modulación, en la sección B, hacia el correlato tonal mayor, ya con ritmo marcado y realce de la percusión guitarrística³⁶, además de adornos de arpeggio, a modo de colombiana o habanera, que vuelven sobre el color tonal de la sección A. En consonancia con la progresiva ralentización y anticlímax descendente hasta concluir con una *fermata* de cierre, se distinguen, más allá de la falseta de introducción, los detalles y exornos de pulgar, ligados y escalas en la tradición de las farrucas de Ramón Montoya, Niño Ricardo y Sabicas. De hecho, se transmitirán a la generación de Manolo Sanlúcar³⁷, en *Mundo y formas de la guitarra flamenca*, Paco de Lucía y Serranito³⁸, e incluso en el concepto de otros guitarristas de aliento clasicista como Manuel Cano³⁹.

I.6. Aceitunera de Antonio de Patrocinio: «Suenan las voces»

- 14 Tónica correspondiente a Sol M (G M), en cadencia flamenca con *aire* de Levante, que dialoga con la tradición de la minera de concierto desde Ramón Montoya⁴⁰. Cejilla en el primer traste y posición de Fa \sharp M (F \sharp M), así como arranque desde su íncipit *ad libitum*⁴¹, con progresivo *crescendo* climático rítmico hacia los patrones cuaternarios y binarios de los tangos, con ecos de Linares. Destacan, además, los adornos contrapuntísticos sobre el respaldo percutivo de las palmas en una de las voces de la guitarra, mientras que la otra voz viene a apoyar la base rítmica. Por último, se reconoce el arreglo de guitarra a partir de falsetas de creación propia.

I.7. Caña de Enrique Morente: «El pensamiento me anima»

- 15 Tónica en Si \flat M (B \flat M) o su enarmónico La \sharp M (A \sharp M), con cejilla en el sexto traste bajo la posición o acorde de Mi M (E M). Se distinguen, en síntesis, los patrones arquetipo de doce tiempos⁴², así como el *leitmotiv* o fraseo entre glosolalia y ayeo⁴³, con tempo *allegro* que recuerda el de la bulería por soleá. Falseta, en fin, en homenaje a Sabicas, procedente de su soleá *Bronce gitano*, con variaciones y matices interpretativos a partir de la armonización de arpeggios de horquilla, escalas con ligados y tiraíllo de pulgar.

I.8. Farruca de Sergio el colorao y Sonia Miranda: «Báilame, Malena»

- 16 Tónica en Re \flat m (D \flat m) o su enarmónico Do \sharp m (C \sharp m), con la cejilla en el cuarto traste en la posición de La m (A m) y Mi m (E m), en calidad de dominante. Los patrones cuaternarios y binarios quedan marcados mediante una progresiva ralentización como seña de identidad en la línea de acompañamiento practicada por guitarristas como Juan Carlos Romero, junto a Miguel Poveda en *Tierra de calma*⁴⁴, y Paco Escobar en *Palimpsesto. Morente «in memoriam»*. Destaca fundamentalmente la modulación en la falseta de *introito* hacia su correlato mayor en virtud de una escala en tonalidad mayor y matiz expresivo de *presto* en la tradición desde Niño Ricardo, Sabicas y otros paradigmas guitarrísticos como Mario Escudero⁴⁵. El acompañamiento de cierre⁴⁶ viene dado por el *leitmotiv* de referencia, a modo de *ritornello*, o sea Fosforito, con estela en Sergio *el colorao* y Sonia Miranda. A este respecto cabe subrayar, por último, el cariz interpretativo de Miranda a efectos de estudio de género y *mujeres de arte* de diferentes generaciones en la actualidad; a saber, en la modalidad del cante, Carmen Linares, Mayte Martín, Inés Bacán, Rocío Márquez o la Tremendita⁴⁷; en la danza, coreografía y representación escénica, María Pagés, Rocío Molina, Belén Maya, Eva la Yerbabuena o Leonor Leal; así como en el toque, Antonia Jiménez, Laura González, Celia Morales, Kati Golenko, Bettina Flater o Marta Robles y las Migas.

I.9. Guajiras de Juan Valderrama: «Ingenio»

- 17 Tónica correspondiente a Do M (C M), en un contexto sistémico tonal mayor⁴⁸, en tanto que queda realizado el *ostinato* sobre la dominante en Sol M (G M) hasta su cierre. Falsetas de aliento personal, con un arranque a modo de *glissando*, inspiradas en el toque de Manolo Franco en una voz instrumental, mientras que la otra acompaña a partir de los patrones de 6/8 y 3/4, arropados a partir de una base rítmica armonizada por las palmas y las tablas indias. Adornos característicos, en suma, de la tradición guitarrística hasta la generación de Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar y Víctor Monje Serranito.

I.10. Bamberas de Naranjito de Triana: «Quisiera ser el rosario»

- 18 Tónica en La M (A M) modal⁴⁹ con tendencia a la cadencia sobre subdominante (Re m-D m), mediante (Do M-C M), dominante (Si \flat M-B \flat M) y tónica (La M-A M). Falseta inicial de Ramón Montoya a partir de estructuras armónico-métricas en doce tiempos, marcadas por las palmas, que se han transmitido hasta destacados guitarristas contemporáneos como Enrique de Melchor, con variaciones personales por parte de Cruzado en calidad de intérprete. Evocación, en definitiva, de las *Soleares* de Sabicas, especialmente en los arpegios de horquillas, y en la última falseta, que remonta sus orígenes a Javier Molina⁵⁰.

I.11-12. Malagueña de Pepe Marchena: «El llanto» y Abandolaos de Naranjito de Triana y Fosforito: «Marinero, dile al viento»

- 19 Tónica en La \flat M (A \flat M), con enarmónico en Sol \sharp M (G \sharp M), en virtud de un ritmo interior con tendencia hacia patrones ternarios. La falseta inicial dialoga con la

tradición de Ramón Montoya, Niño Ricardo y Sabicas, en tanto que la del abandonao en 3/4, con patrones rítmicos ternarios en *allegro* a partir del apoyo rítmico de las palmas, presenta resonancias de Paco de Lucía, con composiciones del fuste de *Salerosa*, Manolo Sanlúcar y Serranito⁵¹, bajo el influjo del compositor cubano Ernesto Lecuona. Por último, el acompañamiento del abandonao viene dado por el ciclo canónico de la caracterización genérica del estilo o modalidad «averdialá»⁵² para dar paso progresivamente a la variación Fa # M (F # M), Si M (B M), y de nuevo al *ostinato* cíclico en Si M (B M), Mi M (E M)⁵³.

I.13. Alboreá de Jesús Heredia: «Bonita es la novia»

- 20 Como *mapa* o guía de audición para un sintético análisis de la alboreá, esta modalidad genérica se vertebra a partir de estructuras armónico-métricas de base ternaria agrupadas en doce tiempos, con matiz expresivo de tempo *allegro*⁵⁴. La cadencia matriz, en modo flamenco o frigio, es Fa # m-Sol b m [F # m-G b m] (subdominante), Mi M [E M] (mediante), Re M [D M] (dominante) y Do # M-Re b M [C # M-D b M] (tónica). No obstante, la parte central de la alboreá comprende una modulación hacia el correlato tonal mayor con cambio de *color* y de intencionalidad expresiva que atañe al júbilo vivencial del enlace conyugal⁵⁵. De esta manera, la macroestructura resultante, triádica o con tres secciones pero de naturaleza circular, se organiza en anillo, o sea ABA. Por ello, el *motivo* de exposición inicial con trémolo y progresivo desarrollo⁵⁶, antes de la modulación tonal, acaba reapareciendo en calidad de *ritornello* con variaciones como cadencia final en *staccato*⁵⁷.
- 21 Por otra parte, para la reescritura o palimpsesto instrumental del canon tradicional de la alboreá, Paco Escobar⁵⁸ ha propuesto una *scordatura* conforme a un nuevo espacio sonoro o sonosfera; en concreto, a partir del cambio del sexto orden o Mi (E)⁵⁹ en Si (B), mientras que el primer orden en Mi (E)⁶⁰ da paso a Mi b-Re # (E b-D #). Además, como una consciente técnica de creatividad compositiva, ha optado por la sustitución de la posición o acorde habitual en La (A) modal⁶¹ por Si b M-La # M (B b M-A # M); es decir, conforme a esta afinación con la cejilla en el tercer traste y atendiendo a la amplia paleta cromática de la guitarra como instrumento polifónico⁶², se produce la siguiente transmutación a efectos de *color* tímbrico: 6ª Mi (E) > Re (D), 5ª La (A) > Do (C), 4ª Re (D) > Fa (F), 3ª Sol (G) > Si b-La # (B b-A #), 2ª Si (B) > Re (D), 1ª Mi (E) > Fa #-Sol b (F #-G b).
- 22 En síntesis, al trasluz de este prisma conceptual, sobresale⁶³ el empleo de disonancias mediante progresiones cromáticas, apagados, cuerdas dobles y equísonos, arpeggios dobles, apoyados y de horquilla, escalas, ligados y tiraíllos con mordente, *pizzicato*, *glissando*, *bending* y secuencias de tonos enteros al servicio de la ruptura de lo esperable⁶⁴. De otro lado, como evocación narrativa del fraseo melismático y microtonal del modelo interpretativo de Guillermo Cano, es decir Jesús Heredia⁶⁵, los adornos de pulgar en la primera letra del cante⁶⁶ imitan el *aire* técnico de Manolo Sanlúcar, mientras que las resoluciones en *staccato*⁶⁷ entroncan con la tradición jerezana de la bulería por soleá, tras la estela de Javier Molina, los Morao y Parrilla. En cualquier caso, la intención conceptual fundamental ha sido la de interpretar el fraseo del cante, acompañándolo a partir de la escucha de la naturaleza y esencia genérica del estilo o *palo*. Por lo demás, la poética musical y reflexiva implementada en el plano compositivo dialoga, en fin, con la creatividad estética en la senda del propio Sanlúcar, Rafael Riqueni y Juan Carlos Romero⁶⁸.

I.14. Peteneras de Fosforito: «Amargo padecer»

- 23 Tónica en Do m (C m), con cejilla en el tercer traste en la posición de La m (A m), y modulación desde el sistema tonal menor hacia la cadencia andaluza, con eje armónico en Sol # M (G # M). Las falsetas denotan un carácter popular, por lo general basadas en la línea melódica tradicional de la petenera, aunque con disonancias actuales⁶⁹, como en el arranque del tema, conforme a estructuras armónico-métricas tendentes hacia arquetipos rítmicos de 6/8 y 3/4; estos se sustentan, de hecho, sobre un *ostinato* de tónica y dominante, pero *ad libitum* o *a piacere*, salvo en la coda o remate conclusivo, al trasluz de procesos interpretativos de ralentización que enlazan con los modelos canónicos de la Niña de los Peines y Medina. Finalmente, una falseta con el pulgar de la mano derecha, a modo de variación de los compases habituales en la guitarra, constituye un homenaje a Paco de Lucía⁷⁰, además de un sutil adorno en una escala hacia Mi b mayor (E b M), con recuerdos, en un detalle de tiraíllo y mordente, a José Antonio Rodríguez en *Flamenco* de Carlos Saura⁷¹.

I.15. Serrana de Miguel Vargas: «Rayando la locura»

- 24 Tónica en Si b M (B b M) y enarmónico en La # M (A # M), con cadencia en *ostinato*, Re # m-D # m (subdominante), Do # M-C # M (mediante), Si M-B M (dominante), Si b M-B b M (tónica), sobre estructuras armónico-métricas de doce tiempos y anacrusa organizados en compases de 3/4 y 6/8⁷². Para el arreglo de guitarra, el modelo esencial viene dado por el acompañamiento de José Luis Postigo a Miguel Vargas en la grabación original, que constituye su principal fuente interpretativa. En cambio, en las falsetas destaca, como referente canónico, *Macho de la serrana*, de Manolo de Huelva. Estamos, en efecto, ante falsetas originales en su forma, con cejilla en el sexto traste, transportadas «por arriba» (E/F), habida cuenta de que Manolo de Huelva interpreta la serrana «por medio» (A/B b). Por último, se ha respetado sustancialmente la línea y frase melódica, si bien añadiendo aportaciones personales en los remates, con adornos de pulgar y alzapúa; o lo que es lo mismo, siguiendo la tradición desde las generaciones de Niño Ricardo, con *Juncal*, y Sabicas, según deja ver *Sentimiento*, a la de Rafael Riqueni en *Los cabales*.

I.16. Villancicos de Andújar de Paco, el Pecas: «Madroños al niño»

- 25 *Scordatura* (afinación) de rondeña «al aire» a partir de Do # M (C # M) o su enarmónico Re b M (E b M), con *leitmotiv* o *ritornello* ternario. Incluye la estructura armónico-métrica conceptual del «fandango» cantado, en entronque con la tradición concertística asentada como canon por Ramón Montoya⁷³. Las falsetas son de creación propia, adecuadas al arreglo musical del corte, con varios compases de ritmo rasgueado y percutivo en *pizzicato*⁷⁴. Se desarrolla, por lo demás, un contrapunto de voces sobre la base percutiva de palmas y tinaja que evocan por momentos el *aire* compositivo tanto de Paco de Lucía⁷⁵ como los detalles y exornos de Juan Carlos Romero en este espacio armónico⁷⁶.

I.17. Bulerías de Jerez: «De los Jereles a la tierra del compás»

- 26 Tras unos instantes introductorios entre murmullos y templada algarabía vocal⁷⁷, la guitarra se queda en silencio. Entre tanto, arranca la voz *a cappella*, a partir de ayeos arropados con el jaleo ritual de las palmas, en la tónica de Re M (D M), bajo el modo flamenco o frigio, siguiendo la cadencia andaluza: Sol # m (G # m), Fa M (F M), Mi b M (E b M), Re m (D m) modal. A continuación, terminada la exposición del cante en unas letras de obertura, se incorpora gradualmente la guitarra con una falseta original compuesta «por medio» (A/B b); de hecho, se reconoce la cejilla en el quinto traste en la posición de La M (A M) modal. Asimismo, interpretadas las letras vocales, se aportan otras tres falsetas desde este concepto compositivo, es decir, atendiendo a *variaciones* características del toque tradicional por bulerías. En síntesis, tales falsetas presentan un palmario sabor popular, en consonancia con el *aire* de Jerez a partir de un motivo expositivo que se desarrolla y acaba finalizando con un remate⁷⁸. Las bulerías incorporan, además, una consciente modulación hacia el sistema tonal mayor, conforme a la canónica modalidad jerezana, teniendo como eje vertebrador Re M (D M) y su correspondiente dominante en La M (A M). Es más, se identifican, en virtud de la parte central del tema hasta su cierre, estribillos corales a modo de *ritornello* e interludio vocal, habitual en el flamenco actual, en un recurso alentado por los productores de la industria discográfica contemporánea; es el caso de Paco y Pepe de Lucía con Camarón de la Isla y Tomatito desde *Calle Real*, *Viviré* y *Como el agua* a *Potro de rabia y miel*. Sin embargo, como si de una paradoja se tratase, este recurso viene a entroncar, al tiempo, con la coralidad identificable en las fórmulas del folclore de antaño. Por último, la cadencia conclusiva, acorde y concorde con esta técnica de vocalidad múltiple, sigue la secuencia Do M (C M), Fa M (F M), Mi b M (E b M), Re m (D m) modal, con remate de la guitarra mediante *staccato*.

II. Entre la tradición popular y la rúbrica de autor: análisis etnomusicológico y *cultural* (volumen II)

II.1. Pregón de Macandé con fandango. A Chano Lobato: «Los caramelos»

- 27 Se inicia el tema *a cappella* con el pregón cantado *ad libitum*, en primer lugar, en calidad de motivo expositivo inicial y a modo de obertura tonal, con *ostinato* en Si M-B M (tónica) y Fa # M-F # M (dominante). Seguidamente se recita *a placer* y con una marcada voluntad expresiva al hilo de la venta de caramelos por parte de la voz de la enunciación narrativa, con enumeración detallada, en calidad de *catálogo*, de las distintas modalidades de la golosina⁷⁹. En lo que atañe a la *dispositio* o estructura del pregón, se trata de una sección bipartita AB que se vuelve a repetir, como una resonancia, *leitmotiv* o *ritornello*, para dar paso al fandango de Macandé⁸⁰. La tónica del pregón, tras el paisaje sonoro tonal, reside, en cualquier caso, en Si M (B M) modal, con cadencia resultante en Mi m-E m (subdominante), Re M-D M (mediante), Do M-C M (dominante), Si M-B M (tónica). En cambio, en el caso del fandango, la *cadenza* encuentra acomodo en la posición de Mi (E), con cejilla artificial en el cuarto traste, en tanto que queda sintetizada en Re b m [D b m]-Do # m [C # m] (dominante), Si M-B M (mediante), La M-A M (dominante), La b M [A b M]-Sol # M [G # M] (tónica). Finalmente,

se identifica, como en otros cortes de la *Nueva visión antológica del cante y del toque*⁸¹, el fraseo de guitarra de fuste popular en el acompañamiento base, circunscrito, en su esencia, a rasgueos en los compases de aliento ternario así como a detalles y exornos de pulgar, con cierto eco de Juan Carlos Romero.

II.2. Caracoles de Antonio el Chocolate: «Tus ojos dos soles»

- 28 Tónica en Mi M (E M), con cadencia La M-A M (subdominante), Mi M-E M (mediante), Si M-B M (dominante), Mi M-E M (tónica), si bien se ha optado por la posición de Do M (C M), más ajustada al concepto tradicional del acompañamiento de los caracoles⁸². Las estructuras armónico-métricas en doce tiempos⁸³ modulan hacia una efímera secuencia de cadencia andaluza en La M (A M)-La b M (A b M), con enarmónico en Sol # M (G # M), característica del fraseo melódico del cante⁸⁴. Como es sabido, esta modulación atesora estilemas del pregón *La castañera*, incluido en la zarzuela *Geroma la castañera*, estrenada en Madrid el 3 de abril de 1843, con letra del actor Mariano Fernández y factura musical de Mariano Soriano Fuertes (1817-1880). Al margen de esta influencia híbrida⁸⁵, las dos falsetas de guitarra constituyen, en suma, un homenaje a Manolo Sanlúcar, en *Mundo y formas de la guitarra flamenca*, y, en general, a la tradición popular⁸⁶.

II.3. Tarantas de Marchena y Valderrama: «Oro molío»

- 29 Ritmo interior *ad libitum*, con arranque en Si b M (B b M) como tónica y enarmónico en La # M (A # M), en virtud de la siguiente cadencia en modo flamenco o frigio: Re # m-D # m (subdominante), Do # M-C # M (mediante), Si M-B M (dominante), Si b M-B b M (tónica). Con el objeto de preservar el espacio sonoro característico de estas modalidades de Levante⁸⁷, se ha optado por la posición o acorde de Fa # M (F # M), con la cejilla en el cuarto traste. Después, tras la primera letra, la guitarra modula desde la tónica hacia el mismo acorde sostenido, o sea Si M (B M), de manera que la cadencia transportada se concreta en Mi m-E m (subdominante), Re M-D M (mediante), Do M-C M (dominante), Si M-B M (tónica), modal flamenco. Por lo demás, la primera falseta, en Si b M (B b M), evidencia un marcado corte popular, con disonancias y adornos mediante ligados y tirállos reconocibles en los guitarristas del Levante español, a los que hace un homenaje Paco de Lucía en su taranta *Fuente y caudal*⁸⁸. En contraste, la segunda, en Si M (B M) frigio, deja ver un toque personal del intérprete instrumentista, aunque con un remate habitual arpegiado reconocible en estos estilos⁸⁹ que ha pervivido hasta nuestros días. Para el cierre final se ha optado por una disonancia habitual mediante una bemolización del acorde que funciona en calidad de tónica, es decir, siguiendo la secuencia Si b M (B b M) o su enarmónico La # M (A # M), y Si M (B M), en un contexto modal frigio.

II.4. Rumba cubana de Luis de Córdoba: «La mulatita»

- 30 Tónica en Do # M (C # M) o su enarmónico Re b M (D b M), con cejilla en el cuarto traste bajo la posición de La M (A M) y *ostinato* habitual entre tónica y dominante. Se reconoce, asimismo, la modulación triádica⁹⁰ ABA del sistema tonal mayor en la primera sección a la tonal menor, en una segunda sección, y vuelta a la primera sección mayor como *ritornello* de cierre o resolución. El oyente-lector puede identificar, como una constante arquetipo, patrones cuaternarios y de binarización, con adornos sincopados sobre el

apoyo de palmas y congas⁹¹. Las falsetas son originales, con detalles contrapuntísticos y cortes asentados ya en la comunidad guitarrística desde las generaciones de Manolo Sanlúcar hasta la de Manolo Franco⁹². Con todo, subyace en ocasiones, como paradigma al fondo, Enrique de Melchor, acompañante de Luis de Córdoba, con quien dialoga aquí Guillermo Cano imitando su *coloratura*, timbre y recursos técnicos.

II.5. Granaína y media granaína de Paco Taranto y La Paquera: «Filigranas de Jazmín»

- 31 Tónica en Do # M (C # M) o su enarmónico Re b M (D b M), con cadencia Fa # m [F # m]-Sol b M [G b M] (subdominante), Mi M [E M] (mediante), Re M [D M] (dominante), Do # M [C # M]-Re b M [D b M] (tónica)⁹³. De esta manera, se acaba conformando el paisaje sonoro (*Soundscape*) o sonosfera⁹⁴, reconocible en estos estilos, incluyendo el *glissando* característico de la sexta cuerda o bordón⁹⁵, que da paso al fraseo melódico del cante. Las falsetas remiten fundamentalmente a Sabicas, en diálogo con Ramón Montoya y Niño Ricardo como precedentes. Ahora bien, el modo de acompañamiento está inspirado, en su núcleo medular, en las bases y formas estilísticas de Juan Habichuela⁹⁶, y este a su vez entroncando con Ramón Montoya en su diálogo con Antonio Chacón. Se cierra el tema gracias a la subdominante en Fa # m (F # m) o su enarmónico en Sol b M (G b M), en vez de la esperable tónica en Do # M (C # M)-Re b M (D b M), continuando la estela de otros guitarristas que se han decantado por esta resolución, desde Paco de Lucía, en su conocida grabación por granaína en el Teatro Real de Madrid, hasta Vicente Amigo en *Morente*⁹⁷.

II.6. Chaconera de Antonio Chacón: «Cinco mujeres»

- 32 Tónica en Si M (B M), en el modo frigio o flamenco, con cadencia Mi m-E m (subdominante), Re M-D M (mediante), Do M-C M (dominante) y Si M-B M modal (tónica)⁹⁸. El fraseo del cante, a modo de *ritornello* con *ostinato* en la secuencia Do M (C M)-Si M (B M) modal y variación en La M (A M)-Re M (D M), se articula sobre el modelo de referencia, esto es, el cantaor del sevillano barrio de los Carteros, Antonio Chacón, a partir de una composición de Paco Escobar, inspirada en el género de la zambra, con *aires* de Manolo Caracol⁹⁹. La interpretación guitarrística está basada en las estructuras armónicas cuaternarias y binarias de los tientos, de ahí la elección de la posición en La M (A M) modal y la cejilla en el segundo traste. Por último, las falsetas, conforme a una voz principal y otra de acompañamiento, entran en diálogo conceptual con el fraseo melódico del *ritornello*¹⁰⁰. Por lo demás, resultan de creación propia, si bien con *sabor* a copla, como en *Canción andaluza* de Paco de Lucía, y con disonancias mediante semitonos, microtonalismos y notas moduladoras de paso, tras la estela compositiva de Juan Carlos Romero.

Imagen 2.



II.7. Toná liviana de Antonio Mairena: «El cristal se rompe»

- 33 Tónica en Do # M (C # M) o su enarmónico Re b M (D b M), con cadencia Fa # m-Sol b m [F # m-G b m] (subdominante), Mi M [E M] (mediante), Re M [D M] (dominante) y Do # M-Re b M [C # M-D b M] (tónica). La cejilla se ubica en el cuarto traste en acordes de La M (A M) y Si b M-La # M (B b M-A # M)¹⁰¹, a partir de compases de amalgama de 3/4 y 6/8 sobre doce tiempos en anacrusa con concepción métrica, a nivel interpretativo, al trasluz de la versión de Antonio Mairena. No obstante, dicha reescritura o palimpsesto se ha interpretado a partir de una base de nudillos que ha grabado Cruzado en una mesa, con la que arranca el corte antes de la falseta a modo de obertura. Tal melodía instrumental inicial, que se complementa con otra falseta de notorio sabor a cabales por su modulación tonal mayor¹⁰², deja ver, en cualquier caso, la adaptación de motivos e ideas conceptuales de la seguriya *Quebranto gitano* de Víctor Monje Serranito. De hecho, se ejecuta, en su composición original, con un *tempo* ralentizado y *apiacere*, como se reconoce de otro lado en la tradición guitarrística jerezana¹⁰³. Con todo, resulta también habitual en el concepto de composición guitarrística por seguriya¹⁰⁴ desde la que Serranito opera, al igual que Manolo Sanlúcar en *Mundo y formas de la guitarra flamenca*, o Paco de Lucía en su primera etapa¹⁰⁵. Estaba, en fin, en el *aire* guitarrístico de la época, con resonancias todavía en generaciones posteriores como la de Rafael Riqueni en *Cagancho* o Manolo Franco en *Palosanto*.

II.8. Tangos de la Carlotica, de Gabriel Moreno: «Maestro de Linares»

- 34 Tónica en La M (A M) modal, con cadencia Re m-D m (subdominante), Do M-C M (mediante), Si b M-La # M [B b M-A # M] (dominante), La M-A M (tónica), en el modo

frigio o flamenco. Con la guitarra «al aire»¹⁰⁶ y sobre base rítmica de palmas en estructuras armónico-métricas cuaternarias y binarias, subyace, como recurso estilístico guitarrístico principal, el fraseo de sabor tradicional tanto en las falsetas como en los adornos relativos al acompañamiento instrumental. Estos se vertebran, de hecho, sobre arpegios de horquilla, melodía con el pulgar¹⁰⁷ y especialmente rasgueos con cortes percutivos, reconocibles en los tangos de Linares bajo el canon estilístico de Gabriel Moreno. No obstante, dicho modelo constituye la fuente esencial de esta reescritura interpretativa o palimpsesto, que concluye con una glosolalia en *ostinato* por parte de la voz vocal, dando paso así al efecto conclusivo de la guitarra mediante *staccato*.

II.9. Corrido de las monjas, de José, el Negro: «Cuenta la leyenda»

- 35 Preludio *a cappella* del romance, con *ostinato ad libitum* en Si \flat M (B \flat M)-La \sharp M (A \sharp M) y Re \sharp m (D \sharp m)-Mi \flat m (E \flat m), teniendo como modelo el conocido romance del Negro del Puerto, grabado en *Rito y geografía del cante flamenco*, serie de Televisión Española emitida entre 1971 y 1973, con dirección de Mario Gómez y guión de Pedro Turbica y José María Velázquez-Gaztelu¹⁰⁸.

II.10. Romance de José Mercé: «Torres de palacio»

- 36 Arranque del fraseo melódico del cante con la guitarra «en sordo»¹⁰⁹, con tendencia a patrones arquetipo ternarios, si bien desde estructuras armónico-métricas de doce tiempos sobre la base rítmica de palmas. Asimismo, en diálogo musical con el Corrido que le antecede, toma como tónica Si \flat M (B \flat M)¹¹⁰, en consonancia con variaciones modulantes hacia Do \sharp M (C \sharp M)-Re \flat M (D \flat M) y cadencia Re \sharp m-D \sharp m (subdominante), Do \sharp M-C \sharp M (mediante), Si M-B M (dominante), Si \flat M-B \flat M (tónica). La guitarra, que va incorporando progresivamente su sonoridad textural y tímbrica polifónica gracias al acorde de Mi M (E M) modal¹¹¹, está inspirada en falsetas y acompañamiento de carácter popular, sustentadas mediante arpegios de horquilla y cortes característicos del género. Por lo demás, la primera falseta remite a Pedro Peña¹¹², en diálogo con Enrique de Melchor, en las conocidas bulerías al golpe *Dichosa hora* de Antonio Mairena¹¹³.

II.11. Fandangos por soleá de Platero de Alcalá: «Remordimiento»

- 37 El fraseo melódico de la voz se integra en estructuras armónico-métricas de la soleá, con sus patrones característicos de doce tiempos, tenidos en cuenta por la guitarra para sus cortes y efectos contrapuntísticos respecto a la percusión de las palmas y el cante. En cualquier caso, la tónica corresponde a Do M (C M), en el modo frigio o flamenco, si bien en la posición de La M-A M modal y cejilla en el tercer traste, con cadencia Fa m-F m (subdominante), Mi \flat M-E \flat M (mediante), Do \sharp M-C \sharp M (dominante), Do M-C M (tónica), en contexto sistémico modal. Como contrapunto, la melodía esencial del fraseo del fandango atesora la secuencia armónico-melódica del modelo de referencia, esto es, Platero de Alcalá¹¹⁴. Las falsetas desprenden, por último, un carácter visiblemente popular, sobre todo por sus arpegios de horquilla y alzapúas, con huellas de Ramón

Montoya¹¹⁵ y Paco de Lucía. En el cierre conclusivo, la guitarra opta por un *staccato* que se anticipa a la voz para dejar que esta remate a *placer*.

II.12. Zambra de Manolo Caracol: «María Candelaria»

- 38 Estructuras armónico-métricas de 4/4 tomando como tónica Re m (D m), con cadencia Sol m-G m (subdominante), Re m-D m (mediante), La M-A M modal (dominante), Re m-D m (tónica), y con puntuales modulaciones en *ostinato* hacia Do M (C M) y Re M (D M). De hecho, se identifica una variación hacia el sistema tonal mayor, alternando con su correlato menor, con cierre de *fermata ad libitum*, en homenaje a Manolo Caracol y su concepto de zambra¹¹⁶. De otro lado, la *scordatura* o afinación en Re m (D m)¹¹⁷ viene dada por su fuente esencial, es decir, la zambra *Embrujo* y *magia* de Niño Miguel¹¹⁸, comprendida en *El Niño Miguel diferente*. No obstante, las variaciones guitarrísticas de este tema, con patrones cuaternarios y binarios a modo de danza¹¹⁹, constituyen un homenaje al maestro de Huelva al tiempo que, como hiciera antaño este, entronca con una fértil tradición concertística sustentada sobre el *aire* arabesco y el *alhambrismo* musical¹²⁰ que cuenta con los siguientes modelos de referencia¹²¹, a saber: Niño Ricardo, *Gitanería arabesca: danza* y *Almoradí: capricho*; Sabicas, *Ensueño árabe (Danza árabe)*, *Noches de Arabia (Danza árabe)*, *Danza mora*, *Danza árabe* y *Zambra*; así como Esteban de Sanlúcar, *Moro y gitano (Danza mora)*, *Castillo de Xuen (Danza mora)* y *Orgía árabe (Danza árabe)*.

II.13. Jotillas madrileñas de Curro Fernández: «La remolinera»

- 39 Ubicada la cejilla artificial en el cuarto traste¹²², la tónica corresponde a Do # M (C # M)¹²³, en tanto que la cadencia es la siguiente: Fa # m (F # m), Mi M (E M), Re M (D M), Do # M (C # M)-Re b M (D b M), en contexto modal, frigio o flamenco. De otra parte, con arranque *ad libitum*, se atienden fundamentalmente a patrones ternarios en estructuras armónico-métricas de doce tiempos sobre base rítmica de palmas¹²⁴ y una efímera modulación hacia el correlato tonal mayor en Do # M (C # M). La falseta, con función de *introito*, está inspirada en la forma compositiva e interpretativa de Vicente Amigo¹²⁵, mientras que la segunda, construida sobre fraseo melódico del *ritornello* del cante¹²⁶, denota, en definitiva, un marcado sabor tradicional.

II.14. Seguiriya de Camarón de la Isla: «No conozco a nadie»

- 40 Tomando como eje vertebrador sonoro la cejilla en el sexto traste¹²⁷, la seguiriya arranca con la canónica introducción guitarrística del género¹²⁸ en compases de amalgama de 3/4 y 6/8 sobre doce tiempos¹²⁹. En cualquier caso, al margen de la posición o acorde cardinal de referencia, la tónica reside en Mi b M (E b M) y enarmónico en Re # M (D # M), con cadencia en La b m-Sol # m [A b m-G # m] (subdominante), Sol b M-Fa # M [G b M-F # m] (mediante), Mi M [E M] (dominante), Mi b M [E b M]-Re # M [D # M] (tónica). El concepto de falseta principal, de notable sabor tradicional desde Javier Molina a Niño Ricardo, constituye un rendido homenaje a la seguiriya *Cava trianera* de Pepe Martínez. Con todo, los adornos de acompañamiento entre letras y las microfalsetas que dan paso a los ayeos rituales¹³⁰ presentan, en calidad de modelos mediadores, ecos del *aire* de Paco de Lucía¹³¹ y también de Tomatito.

II.15. Garrotín de José Menese: «Remendao»

- 41 Tónica en Si M (B M), con dominante en Fa # M (F # M) y subdominante en Mi M (E M), en estructuras armónico-métricas binarias y cuaternarias características del género¹³². De otro lado, tomando como eje la cejilla artificial en el cuarto traste, la falseta de obertura y las siguientes variaciones sobre el mismo tema¹³³ dejan ver un carácter visiblemente popular¹³⁴, mientras que la última viene a dialogar con la versión del garrotín a cargo del guitarrista clásico Pepe Romero. Se trata, en suma, de una fértil tradición que llegará hasta la reescritura o taracea compositivo-interpretativa de Rafael Riqueni en *De la Vera*¹³⁵, con *scordatura* en Sol M (G M)¹³⁶.

II.16. Villancico navideño de Naranjito de Triana: «Campanitas de oro y plata»

- 42 Con cejilla en el sexto traste y posición en Mi m (E m)¹³⁷, la tónica corresponde a Si b m (B b m)¹³⁸. De esta manera, la cadencia fundamental radica en Re # m [D # m]-Mi b m [E b m] (subdominante), Si b m [B b m]-La # m [A # m], esto es, mediante coincidente con tónica, Fa M [F M] (dominante), Si b m [B b m]-La # m [A # m] (tónica). Por lo demás, el fugaz arranque *a cappella* y *a piacere*¹³⁹ acaba dando paso al marcado ritmo ternario sobre respaldo percutivo de palmas canónicas, con voces en contrapunto de la guitarra por mimesis respecto al fraseo del cante¹⁴⁰.

II.17. Bulerías al golpe de José Antonio el Chozas: «Perdición»

- 43 Estructuras armónico-métricas de doce tiempos en el sistema canónico de la bulería de Jerez, con una pista de guitarra que aporta la voz instrumental de la falseta y una segunda de acompañamiento¹⁴¹. Tal entronque se hace especialmente visible ya en la falseta de obertura y el remate de la segunda, como recuerdo del toque de la escuela jerezana representada en los Morao, Parrilla, José Luis Balao, Niño Jero, Diego Carrasco y otros modelos de referencia que han transmitido este soniquete y *aire* expresivo a la actual generación de tocaores¹⁴². La tónica, en síntesis, corresponde a Do M (C M) frigio, con cejilla en el tercer traste en la posición de La M (A M) modal y cadencia Fa m-F m (subdominante), Mi b M-E b M (mediante), Do # M [C # M]-Re b M [D b M] (dominante), Do M-C M (tónica). Desde este espacio sonoro, se identifican, por último, progresivas modulaciones, a modo de apuntes armónicos en La # m (A # m)¹⁴³, y un *ritornello* con el que concluye la bulería, esto es: Fa m (F m), Si b M (B b M)-La # M (A # M), Mi b M (E b M)-Re # M (D # M), Do # M (C # M)-Re b M (D b M), Do M (C M) frigio.

Conclusión o *cadenza* final

- 44 A la vista de la identificación de fuentes aportadas en el análisis precedente, quisiera concluir destacando el consciente entronque interpretativo-conceptual de Cruzado con la tradición guitarrista onubense, desde Manolo de Huelva y Niño Miguel hasta Juan Carlos Romero o José Luis Rodríguez¹⁴⁴. En paralelo, he puesto de relieve su granado conocimiento de la tradición canónica entre la oralidad popular y la rúbrica de autor, sea mediante el fraseo imitativo de modalidades genéricas como el *aire* por bulerías de Jerez o la *scordatura* de la rondeña de concierto y la de Re (D), o bien como homenaje a

modelos tan reconocidos como Ramón Montoya, Javier Molina, Niño Ricardo, Sabicas o Pepe Martínez¹⁴⁵.

- 45 Sin embargo, no falta tampoco su experiencia empírica y vivencial de la estética guitarrística de generaciones contemporáneas, con especial predilección y admiración por Paco de Lucía, tanto en su primera etapa, con huellas de los arquetipos del folclore de fuste clásico de Lecuona, hasta su obra póstuma dedicada a la *Canción andaluza*. Con todo, sin renunciar a su propia voluntad interpretativo-compositiva¹⁴⁶, llega a entrar en diálogo conceptual con Julián Arcas y la protohistoria del flamenco, e incluso con el guitarrista clásico Pepe Romero; pero especialmente hay que subrayar las continuas resonancias de otros modelos de la altura de Serranito y Manolo Sanlúcar, a propósito de *Mundo y formas de la guitarra flamenca*, además de referentes heterogéneos que vienen influyendo en los jóvenes guitarristas actuales, tales como Vicente Amigo, Isidro Sanlúcar, José Antonio Rodríguez, Manolo Franco, Juan Habichuela, Pedro Peña o José Luis Postigo.
- 46 En definitiva, pluralidad canónica, plasticidad imitativa y colores del sonido al trasluz de la sinestesia para este análisis etnomusicológico y cultural, formulado aquí con el objeto de arrojar luz, con matices de expresión y en clave de investigación performativa, sobre esta Nueva visión antológica del cante y del toque, a medio camino entre la más granada cultura popular y la rúbrica de autor.

BIBLIOGRAFÍA

CANO Guillermo (2019), *Nueva visión antológica del cante y del toque*, con la guitarra de Paco Cruzado; preliminares de José Cenizo Jiménez y Paco Escobar, Sevilla: Instituto Andaluz del Flamenco, Colección «Flamenco y Universidad».

COPLAND Aaron (2016), *Cómo escuchar la música*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

CRUCES ROLDÁN Cristina (2017), *Flamenco. Negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Instituto Andaluz del Flamenco.

DAWKINS Richard (2017), *El gen egoísta extendido*, Barcelona: Salvat.

DÍAZ-BÁÑEZ José Miguel & ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2004), «La guitarra flamenca en la evolución del cante: ¿acompañante o creadora?», *Candil*, 150, 551-556.

DÍAZ-BÁÑEZ José Miguel & ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2010a), «La modulación tonal en las formas musicales del flamenco: propiedades de preferencia e hibridación armónica», *Itamar. Revista de investigación musical*, 3, 261-265.

DÍAZ-BÁÑEZ José Miguel & ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (dir.) (2010b), *Investigación y flamenco. I Congreso interdisciplinar*, Sevilla: Signatura Ediciones.

DÍAZ-BÁÑEZ José Miguel & ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (dir.) (2011), *Investigación y flamenco. II Congreso interdisciplinar*, Sevilla: Escuela Superior de Ingenieros.

DÍAZ-BÁÑEZ José Miguel, ESCOBAR BORREGO Francisco Javier & VENTURA MOLINA Inmaculada (dir.) (2012), *Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral*, Sevilla: Escuela Superior de Ingenieros.

ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2004), «Musicología y flamenco (a propósito de los conceptos teóricos de armonía y ritmo)», *Litoral. Revista de la poesía, el arte y el pensamiento*, 166-179.

ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2005), «Naturaleza e identidad musical en la guitarra flamenca», *La flamenca. Revista especializada de flamenco*, 8, 42-44.

ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2012a), «Sobre Valente y lo jondo: notas de poética», *Studi Ispanici*, 37, 293-315.

ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2012b), «Pervivencia de Wozzeck, de Alban Berg en *Invencción sobre un perpetuum mobile*, de Valente (con Celaya y Leopoldo M.^a Panero como telón de fondo)», *Il Confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, 57(1), 101-134.

ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2012c), «Nueve cartas inéditas de José Ángel Valente a Concha Lagos (con Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso al fondo)», *Revista de Filología*, 30, 185-200.

ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2012d), «Tres lecciones de tinieblas, de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas», *Enthymema. Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura*, 6, 118-191.

ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2013), «Poesía y canción: El río sumergido de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes», *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía (2ª época de El Folk-lore andaluz)*, 45, 11-40.

ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2017), «Valente interpreta a Schönberg: metamorfosis y avatares de un mito para una ópera de personaje», *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*, 169-170, 1-19.

ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2018a), «La poesía espiritual de Torres Naharro y su implementación didáctica performativa: análisis interdisciplinar entre la investigación y la creatividad estética», *Revista de Estudios extremeños*, 74, 37-92.

ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2018b), «De la performatividad a la Tesis performativa: técnica vocal, procesos de composición y creatividad estética en Rocío Márquez», *Asociación Española Dmásl: Danza e Investigación y Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (dir.)*, *La investigación en danza*, Valencia: Ediciones Mahali, 25-34.

ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2018c), «Estética y emociones en el pensamiento musical de Félix Grande (con notas de Paco de Lucía)», *Cuadernos de Aleph. Pensar el afecto: emociones en la literatura hispánica*, 10, 70-91.

ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2018d), «Resuene el cuento de Silerio: *Psalle et sile* o intersecciones dialogísticas en *La Galatea* (con tres variaciones y rondó final)», *E-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 29, 1-43.

ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2019a), «Y llevarte dormida a un jardín de coral: representación de lo femenino, violencia y compromiso social en Valente (con redoble ritual de tambor afrocubano)», *Revista de Estudios de género La Ventana*, 49, 45-75.

ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2019b), «Contar la música de un Pájaro negro: realidad y ficción en un poema en prosa de Félix Grande», *ILCEA, Intermédialités dans les arts et la littérature de l'Espagne (XX^e et XXI^e siècles)*, 35, 1-23.

ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (en prensa), «Cuidando el son por ósmosis: Tejada al trasluz de Alberti, Lorca y Falla, con Coplas del agua inéditas y un romance contaminado por La mala hierba», *III Congreso internacional de investigación y docencia de la creatividad (CICREART 2017)* – *Jornadas sobre la creatividad en José Luis Tejada*, Granada: Universidad de Granada, Fundación José Luis Tejada.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (1994a), *Architectures du flamenco. De l'éthique à l'esthétique* (Tesis doctoral), Université de Nice Sophia Antipolis, Nice.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (1994b), «Le flamenco : de l'expérience personnelle à l'expérience culturelle», *Études tsiganes*, 1, 56-62.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (1995-1996), «La rhétorique flamenca ou l'éloge du visuel», *Revue d'esthétique*, 28, 85-90.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (2002), «Chemins musicaux de l'identité gitane», *Mediterrra*, 16, 18-21.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (2008a), «Le paradoxe de la performance flamenca. Une expérience sensible de l'intériorité portée à la scène», *Cahiers d'ethnomusicologie*, 21, 67-85.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (2008b), «Iberia, rythmes d'impressions et d'images», Josiane Mas (dir.), *Arts en mouvements. Les Ballets suédois de Rolf de Maré. Paris 1920-1925*, Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 65-86.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (2008c), «De Picasso a Morente. De Morente a Picasso», E. Morente, *Pablo de Málaga*, s. l.: Caimán records, CD.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (2009), *Israel Galván. Danser le silence. Une anthropologie historique de la danse flamenca*, Arles: Actes Sud.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (2013), «Penser la narrativité dans le flamenco», M. Grabócz & G. Mathon (dir.), *Daniel Charles in Memoriam. Des temporalités multiples aux bruissements du silence*, Paris: Éditions Hermann, 159-184.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (2014), «Les rythmes de l'altérité au temps des premiers cafés cantantes. Lire, écouter, regarder Charles Davillier et Gustave Doré», L. Charles Dominique, Y. Defrance & D. Pistone (dir.), *Fascinantes étrangetés. La découverte de l'altérité musicale en Europe au XIX^e siècle*, Paris: L'Harmattan, 201-217.

FRAYSSINET-SAVY Corinne & PERRET Carine (2005), «M. Ravel et M. de Falla. Une communauté de pensée et de sensibilité dans leur approche du spectacle lyrique», *Ostinato rigore, numéro spécial « Maurice Ravel »* (dir. Jean-Claude Teboul), 24, 181-199.

MARTÍN CABEZA Juan Diego (2018), *Estética de lo jondo. Poesía y pintura de Francisco Moreno Galván*, Sevilla: Bienal de Flamenco de Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla.

MARTÍNEZ PELÁEZ Agustín (coord.) (2017), *Investigar en creación e interpretación musical en España*, Madrid: Dykinson, Servicio de Publicaciones de la Universidad Rey Juan Carlos.

TORRES Norberto (2018), *Antonio de Torres y Julián Arcas. Una nueva expresión para la guitarra española*, Almería: Diputación, Instituto de Estudios Almerienses.

NOTAS

1. Quisiera expresar mi agradecimiento personal a los informantes con los que he podido intercambiar perspectivas críticas para este artículo, sobre todo el guitarrista Paco Cruzado, el cantaor Guillermo Cano y el investigador José Cenizo Jiménez.
2. En el que cobra notoria cabida la teoría cultural del acompañamiento instrumental de la voz conforme a *propiedades de preferencia*, según la etnomusicología; véanse: Díaz-Báñez y Escobar (2004, 2010a, 2010b, 2011), así como Díaz-Báñez, Escobar y Ventura Molina (2012).
3. Véase sobre este particular: Frayssinet-Savy (1994a, 1994b, 1995-1996, 2002, 2008a, 2008b, 2008c, 2009, 2013, 2014), Frayssinet-Savy y Perret Carine (2005), Escobar (2004, 2005, 2012a, 2012c, 2013, 2017, 2018c, 2019b, en prensa), así como Cruces Roldán (2017).
4. Con necesidad de implementación docente en marcos y contextos de didáctica de la creatividad en investigación.
5. Como si de una taracea o mosaico polifónico se tratase.
6. Esto es, como sucede en el flamenco y otras disciplinas estéticas contemporáneas.
7. Baste recordar a este respecto el reciente volumen misceláneo, al cuidado de Martínez Peláez como coordinador (2017), además de mi revisión crítica del estado de la cuestión, con nuevas perspectivas (Escobar, 2018a).
8. En el que se va modulando, cada vez más, del acto performativo a la tesis performativa (Escobar, 2018a, 2018b).
9. O sea, como unidades teóricas mínimas de información cultural significativa, al decir de Richard Dawkins (2017).
10. El lector interesado puede leer, en lo que atañe a mecanismos, estrategias y procedimientos respecto a las *inteligencias múltiples* para la producción, transmisión y recepción de conocimientos interdisciplinares y de cultura *memética* en el siglo XXI: Escobar (2018b).
11. Al margen, claro está, de una mera sucesión técnica, mecanicista y concreta de notas, posiciones o acordes.
12. Prefiguración *in nuce* de la performatividad multimedia actual.
13. Para otros ejemplos contemporáneos afines en esta intersección de códigos entre música, literatura y artes plásticas, con efectos sinestésicos de fondo: Escobar (2012b, 2012d, 2017).
14. Y formado además en guitarra clásica por el Conservatorio Profesional de Música de Huelva Javier Perianes.
15. Hasta el punto de trabajar en calidad de acompañante instrumental suyo.
16. Lo veremos más abajo a propósito del preclaro compositor almeriense Julián Arcas.
17. *Vid. infra*.
18. En virtud de una guitarra de ciprés con tapa de cedro, de 2011, bajo el sello del luthier Manolo Rosa Palanco, oriundo de Valverde del Camino (Huelva).
19. Canot (2019).
20. Copland (2016).
21. Interesados, al tiempo, en los procesos de composición y recreación interpretativa desde la teoría cultural del acompañamiento de la voz y el análisis etnomusicológico.
22. Recuperado en la segunda parte.
23. En diálogo con la percusión de las palmas.
24. Véase al respecto la Tesis doctoral de Martín Cabeza, bajo mi dirección y publicada como monografía en 2018, en la Colección temática dedicada al Flamenco de la Editorial Universidad de Sevilla, con mi coordinación, en trabajo conjunto con Rocío Plaza.
25. Conjunto de sevillanas con el que trabajaron antaño Isidro Sanlúcar y Vicente Amigo.
26. Para otros pormenores sobre la pervivencia del egregio compositor almeriense en la forja y canon de la guitarra clásico-flamenca: Torres (2018).

27. En estructuras armónico-métricas sobre compases de amalgama de doce tiempos a partir de anacrusa, arquetipos y patrones ternarios.
28. Teniendo la cejilla en el octavo traste bajo la posición o acorde de Mi M (E M).
29. *Vid. infra* la transcripción.
30. Uno de los principales modelos estéticos de Cruzado, como iremos comprobando.
31. O lo que es lo mismo, en calidad de acompañante de Camarón de la Isla en sus primeros compases profesionales.
32. Modelo, al tiempo, del señero guitarrista de Algeciras.
33. Ubicando la cejilla en el sexto traste, en posición de Mi M (E M).
34. Así Vicente Amigo, en su concepto de soleá y fandangos de Huelva.
35. Como si se tratase del ritmo de tientos.
36. Con arquetipos comunes a otras versiones como la realizada por José el de la Tomasa y José Luis Postigo a la *sonanta*. Este último sigue, en su esencia, la estela de Antonio Osuna, maestro también de otros guitarristas contemporáneos como Manolo Franco o Quique Paredes, según me han comunicado estos informantes.
37. Con influjo, a su vez, del jerezano Javier Molina por mediación de Isidro Sanlúcar, padre, en calidad de discípulo.
38. En la primera etapa de estos modelos.
39. Con huellas en José Antonio Rodríguez, en su opera prima *Calahorra*.
40. Culminando, a modo de crisol conceptual, con la generación de Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar hasta la actualidad, esto es, Juan Manuel Cañizares, Vicente Amigo, Rafael Riqueni, Tomatito o Gerardo Núñez, entre otros.
41. A modo de *cadenza* o *fermata*.
42. Incluyendo anacrusa al ritmo percutivo de las palmas.
43. Característico de la caña como género.
44. Artistas con los que ha venido trabajando Cruzado.
45. Del que Cruzado ha llegado a recibir clases.
46. Sustentado a nivel rítmico sobre la base percutiva de las palmas y el ciclo armónico Do # M (C # M), con matiz modal, Fa # m (F # m), Si M (B M), Mi M (E M), La M (A M), Sol # M (G # M), con retorno a tónica en Re b m (D b m).
47. Artista con la que ha colaborado estéticamente Guillermo Cano.
48. Con la cejilla en el tercer traste, en posición o acorde de La M (A M).
49. La cejilla se encuentra ubicada en el quinto traste, en la posición de Mi M (E M).
50. En su conocido acompañamiento por soleá a Manuel Torre.
51. En la primera etapa de estos modelos, con huellas también en otros guitarristas contemporáneos como Enrique de Melchor.
52. A saber: Si M (B M), Mi M (E M), La M (A M), con repetición en la secuencia Si M (B M), Mi M (E M).
53. Con regreso, a modo de resolución conclusiva, a la dominante, o sea La M (A M), y tónica en La b M-Sol # M (A b M-G # M).
54. Cercano, por lo demás, a la bulería por soleá, con arropo rítmico de nudillos y pie percutivo.
55. Que incluye, por añadidura, la alabanza epitalámica de los novios.
56. Esto es, como un *leitmotiv* en modo flamenco que viene a sintetizar la esencia del género.
57. En virtud de una técnica contrapuntística entre el fraseo del cante y la voz instrumental.
58. Compositor y en esta colaboración también intérprete gracias a una guitarra de Juan Miguel González, de 2016, con fórmula organológica en la tradición almeriense de Antonio de Torres.
59. Es decir, la sexta cuerda o bordón.
60. En este caso, la primera cuerda o prima.
61. «Por medio» en el argot especializado.

62. Esto es, con una voluntad creativa de «reinventar» el instrumento a efectos de posiciones, acordes y colores del sonido, entre otros recursos de expresión estética, que entroncan con los orígenes cordófonos en época áurea con compositores como Gaspar Sanz (Escobar, 2018d). Por lo demás, a efectos de didáctica de la creatividad en investigación musical, se incluye, en este hipervínculo, el archivo fonográfico integral para el lector-oyente interesado en esta nueva propuesta estética de Paco Escobar, interpretada por él mismo. <Scordattura.mp3>
63. Ya desde el *introito* de obertura con trémolo.
64. O lo que es lo mismo, en calidad de efecto sorpresivo en el imaginario estético propuesto.
65. Con el que Paco Escobar ha trabajado durante años.
66. Con arpeggios de fondo, atendiendo a las fronteras e intersección de códigos entre la métrica literaria y la musical.
67. Con un toque de *impromptu* y repentización creativa tendente a los contratiempos, cortes y efectos sincopados. Tales matices de expresión se suelen concretar, por lo general, en *crescendo* y *diminuendo*, e incluso, como en las «ilusiones sonoras» de *A contratiempo*, de Paco Escobar, con conscientes *accelerando* y *ritardando* al servicio de la profundidad y vivacidad estética de «lo jondo». No obstante, tales recursos pretenden «humanizar» el discurso musical propuesto que hunde sus raíces primigenias, más allá de la rúbrica autorial-compositiva, en los sentimientos y emociones universales de la tradición oral, con su propia e intrínseca «poética del límite».
68. Pero también con Paco de Lucía, Vicente Amigo, Cañizares, Gerardo Núñez o Tomatito, entre otros modelos actuales.
69. Desde el prisma conceptual de Juan Manuel Cañizares, Isidro Sanlúcar o Vicente Amigo.
70. Como acompañante, en su primera etapa, de Camarón de la Isla.
71. En concreto, en su acompañamiento a José Menese, con interpretación coreográfica de María Pagés.
72. Como es habitual en esta modalidad genérica.
73. Con pervivencia hasta la generación de Sabicas, la de Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar y Víctor Monje Serranito, y las más recientes de Rafael Riqueni, Tomatito, Gerardo Núñez o Vicente Amigo.
74. O «guitarra en sordo», según el argot técnico o lenguaje especializado.
75. Con el arripe guitarrístico de Ramón de Algeciras y la línea melódica vocal de Camarón de la Isla en *Canastera*.
76. Tomando como eje vertebrador el ritmo de los fandangos de Huelva y acompañado de los melismas y microtonalismos de vocálicos de Enrique Morente.
77. Creando así la atmósfera ritual necesaria para una reunión de cavales como *captación de la benevolencia*.
78. Dejando ver también el diseño compositivo y conceptual de Juan Carlos Romero.
79. Esto es, por mimesis respecto a la práctica cotidiana habitual.
80. Como anuncia la voz vocal, con *jaleo* ritual por añadidura dirigido al guitarrista acompañante.
81. Por ejemplo en los tangos de la Carlotica (II.8).
82. Por lo que la cejilla artificial se encuentra en el traste cuarto.
83. Sobre la base percusiva de las palmas y bajo el sistema tonal mayor mediante *ostinato* de tónica y dominante.
84. Desde el canon de Antonio Chacón, con Pedro el del lunar a la guitarra, hasta la versión interpretativa de Antonio el Chocolate.
85. Consonante, por otra parte, con el interés y colaboración de Chacón en representaciones performativas de zarzuelas.
86. Con *variaciones* mediante una *dispositio* triádica, entre arpeggios, adornos de pulgar, incluyendo alzapúa, y ligados con tiraillos.
87. Y, por tanto, sin desnaturalizarlas en cuanto a género y forma musical.
88. Con guiños conceptuales a Miguel Borrull.

89. O sea, en la tradición de Ramón Montoya, Niño Ricardo y Sabicas.
90. O forma musical ternaria.
91. Tendentes hacia el sabor rítmico de la colombiana en calidad de modalidad híbrida integrada en el macrogénero de la rumba cubana. Para las fronteras, en fin, entre las modalidades genéricas del flamenco y la impronta e impregnación afrocubana, con redobles percutivos de tambor de por medio: Escobar (2019a).
92. De hecho, resultan habituales en este concepto de arreglo musical.
93. Si bien la cejilla artificial se ubica en el segundo traste, tomando como eje de referencia el acorde de Si M (B M), en el sistema modal frigio.
94. En terminología del compositor R. Murray Schafer.
95. Correspondiente a Mi (E).
96. En virtud de adornos a destacados artistas de Granada que cultivaron estas modalidades como Enrique Morente.
97. Composición incluida en su opera prima *De mi corazón al aire*.
98. Con apoyo rítmico de palmas y tinaja.
99. Y en diálogo con modalidades de la copla recreadas en la XVI Bienal de Flamenco de Sevilla (*Caracol. Zambra por seguiriya*) e implementadas en *Eurídice XXI*.
100. Vid. *infra* la transcripción.
101. O sea «por medio».
102. Recuperada de nuevo en la parte final.
103. Incluyendo la esperable introducción con rasgueos continuados y cierre en *staccato*.
104. Y hasta de grabación misma.
105. Deudora, como es sabido, de Ramón Montoya, Niño Ricardo, Sabicas o Mario Escudero.
106. O sea, sin cejilla artificial.
107. Incluyendo detalles de alzapúa.
108. Quien ejerció, además, como entrevistador de los informantes.
109. En calidad de *pizzicato* rítmico-percutivo de la bulería arromanzada o al golpe.
110. Con enarmónico La # M (A # M).
111. Con cejilla instrumental en el sexto traste.
112. Hermano de Lebrijano.
113. Comprendidas en *El calor de mis recuerdos*.
114. Mi b M (E b M), La b M (A b M), Do # M (C # M), con repetición hasta su variante Si b M (B b M), Mi b M (E b M), y coda conclusiva, en contexto modal, Do # M (C # M), a modo de dominante, y Do M (C M), en calidad de tónica.
115. Esto es, como en la Bambera brindada a Naranjito de Triana (I.10).
116. Revestido de base rítmica y coloratura textural en virtud del pandero y las tinajas.
117. Con transmutación de la sexta cuerda, o sea orden de Mi (E), en el de Re (D).
118. De quien Cruzado ha recibido enseñanzas de forma directa, como también de José Luis Rodríguez.
119. Incluyendo técnicas como el martillo doble.
120. Así, por ejemplo, *Recuerdos de la Alhambra* de Francisco Tárrega.
121. Hasta llegar a la generación de Paco de Lucía, con su *Farruca de Lucía* en virtud de arreglos orquestales, Manolo Sanlúcar y Víctor Monje Serranito.
122. En posición o acorde de La M (A M) modal.
123. Con enarmónico en Re b M (D b M).
124. Con *aire* y soniquete de bulería al golpe.
125. Incluyendo el remate mediante alzapúa.
126. Esto es, siguiendo la secuencia Si M (B M), Mi M (E M), La M (A M), Re M (D M), Do # M (C # M)-Re b M (D b M).
127. En posición o acorde de La M (A M) modal.

128. O sea, mediante rasgueos tradicionales en *staccato*.
 129. Con efecto anacrúsico añadido.
 130. Tanto los iniciales como los que conducen a la última letra.
 131. En su primera etapa como acompañante de Camarón de la Isla.
 132. Y que experimentan una gradación climática ascendente con *crescendo*, en lo que hace al tempo, y una función de remate conclusivo.
 133. Inspiradas en el fraseo melódico del cante en calidad de *leitmotiv*.
 134. Si bien con variación interpretativa.
 135. Garrotín comprendido en *Mi tiempo*.
 136. En entronque conceptual con la notoriedad del acorde de Sol séptima (G 7) como tónica o, en otros términos, séptima de dominante respecto a Do M (C M), que en la reformulación genérica guitarrística del garrotín acaba funcionando como subdominante.
 137. Frecuente a efectos guitarrísticos en esta modalidad genérica.
 138. Con enarmónico en La # m (A # m).
 139. Al que se recurre de nuevo en el cierre del tema.
 140. Esto es, en calidad de variaciones en la tradición guitarrística desde Sabicas a Víctor Monje Serranito, entre otros modelos contemporáneos.
 141. Como dejan ver los adornos, los efectos rítmicos sincopados y los cortes contrapuntísticos sobre palmas.
 142. Que conforman, en efecto, la edad de oro en dicha senda como Diego el del Morao, Alfredo Lagos, Manuel Parrilla, Santiago Lara, Antonio Rey, José Quevedo Bolita, Javier Patino, Manuel Valencia o Paco León.
 143. Con enarmónico en Si b m (B b m).
 144. Modelos estos tres últimos de los que, en calidad de informantes, ha llegado a recibir una influencia directa.
 145. Con sabios mediadores del aliento de Mario Escudero, del que Cruzado recibió clases.
 146. Como se colige del empleo de falsetas personales que he venido señalando.
-

RESÚMENES

El presente artículo ofrece un análisis, desde los planteamientos conceptuales de la etnomusicología y los *estudios culturales*, circunscrito a la *Nueva visión antológica del cante y del toque* (2019), con voz de Guillermo Cano y acompañamiento guitarrístico de Paco Cruzado. Para ello, se estudia el *corpus* integral, dividido en dos partes, tomando como eje vertebrador las fuentes y el tratamiento interpretativo a partir de la caracterización genérica de formas, modalidades y *palos*.

This article offers an analysis, from the conceptual approaches of ethnomusicology and *cultural studies*, circumscribed to the *Nueva visión antológica del cante y del toque* (2019), with Guillermo Cano's voice and guitar accompaniment by Paco Cruzado. For this, the integral *corpus* is studied, divided into two parts, taking as a vertebrate axis the sources and the interpretative treatment from the generic characterization of forms, modalities and *styles*.

Cet article propose une analyse, à partir des approches conceptuelles de l'ethnomusicologie et des *études culturelles*, circonscrite à la *Nueva visión antológica del cante y del toque* (2019), avec la

voix de Guillermo Cano et l'accompagnement de Paco Cruzado à la guitare. Pour cela, le *corpus* intégral est étudié, divisé en deux parties, prenant comme axe les sources et le traitement interprétatif à partir de la caractérisation générique des formes, des modalités et des *styles*.

ÍNDICE

Mots-clés: culture populaire, flamenco, ethnomusicologie, études culturelles, anthologie, sources

Palabras claves: cultura popular, flamenco, etnomusicología, estudios culturales, antología, fuentes

Keywords: popular culture, flamenco, ethnomusicology, cultural studies, anthology, sources

AUTOR

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR

Universidad de Sevilla
fescobar@us.es